

"КУСОК" ХЛЕБНИКОВА
/Опыт интерпретации/

Ежи Фарино
/Варшава/

Озаглавленное жанроуказующим термином 'кусок', призванным подменить собой семантически непрозрачный и популярный у символистов термин 'фрагмент', произведение "Кусок" помечено датой 7.XI.1921. Нижеследующий его текст воспроизводится по мюнхенскому репринту -- Хлебников 1968, II:3, с. 218--223 /комментарий на с. 384/:

1. Алое в черном кружеве трусы! --
2. Это в черной чаще алые зайцы,
3. Накидок и кружев кустарник был черен,
4. Гнезда жемчужных серебряных зерен.
5. И пока
6. Черной глыбою бык, огромное пятно,
7. Точно с пещеры снят, первых дикарей пугая на стенах, --
8. Дик, булавою свиреп,
9. Наклонил косой рог, угрожая.
10. На боках
11. Серебрилась река
12. Черно-белого глянца,
13. Солнца потомки здесь жили на ребрах быка,
14. Рога обмотал
15. Он живую кишкою
16. Слепого коня,
17. /Белый подарок для живодерни
18. Чья шкура будет долго на солнце висеть/
19. Толстой кишкою,
20. Темницей калуги, лебеды, царских кудрей, незабудок
и лютиков.

21. Смотрят печально они через решетку
22. Кишки --
23. Травы, цветы,
24. Что вчера над рекой голубели
25. И золотились,
26. Жили в синих глазах и в черных глазах ночевали,
27. И, запах струя, были милы юным девицам и молодым челове-
кам,
28. И умирали в петлицах.
29. Цветы кочевали на художника холст в царство грез:
30. Устав от земли, вчера он гулял у реки.
31. Сыто и туго мешком незабудок
32. Был набит конский желудок.
33. Украшен.
34. Намотал,
35. Зол и яр
36. Волоча
37. По песку
38. Пылью и глиной покрытый лоскут тела чужого
39. -- Звонок стопа живого.
40. Жижой навозной усталых коней, струями жолчи и жола,
41. Землю моча под широким хвостом, где предсмертная лилась
моча, --
42. Ею безумен, слеп и зол,
43. Весь точно ночь, от полутеней сумрака гол,
44. Хмелен и пьян,
45. По могучему боку хвостом колотил,
46. Лют и жесток и коварен,
47. Горд, надменен и чван бык,
48. Длинной кишкой, что делала его, поднявшего морду, царем,
49. Чтобы солнце лугов несть к сердцу и мозгу,
50. Свой косою рог,
51. Как иголку,
52. Воткнул в размотанный щедро желудок,

53. Разметанный по полю кольцами, петлями, свертками --
54. К радости зрителей зоркими --
55. В катушку, сине-зеленый клубок
56. Мокро-зеленого длинного шелка, рог опустил ся глубок,
57. Шилом упорно пыряя
58. В мокрую кучу живых потрохов,
59. Мордой горячей ныряя
60. В мокрой серебряной зелени долгих кишек,
61. Подобный кочанам зеленой капусты осенним,
62. Горе овощей, где тыквы, и огурцы, и кавуны, и капуста,
и баклажаны, и синенькие --
63. Лавкою рынка желудок казался ревущей жалобой клячи,
64. Слепого коня.
65. Он же встал на дыбы,
66. Точно садясь на горшок.
67. Окруженный, точно отец детьми,
68. Мокрых алой жижей кишек длинными кольцами,
69. И когда тянулись, как столетья, миги вонзаемых в мясо
ходячее рог,
70. Бык был бог, люди богомольцами.
71. И пиявками у трупа женщины молодой,
72. Молодой и белой и бледной,
73. Морскими щупальцами тянулись к коню слепому и бедному --
74. Храма тысячеокого очи,
75. Бык попятился прочь, бык конский живот на рогах волочит.
76. И толпа тысяч и тысяч сосала
77. Щупальцами и жалами зрелище.
78. И где скачет и мечет бык -- конелов,
79. Носятся в кругу с животом побежденного на тупой голове --
80. Это широкий с потолка ми облака решетки
81. С чердаком небес, что тонули в синем терпеливые коршуны,
чуя поживу,
82. Широкий храм для тысяч толп сосет,
83. Убран в черный ковер моря голов.

84. По скамьям длинным опьянелым,
85. Усатым пьяницей пьет кишек развороченных мед,
86. Там, где люди, сторонясь от пота красавиц и грубой давки
животов и локтей,
87. Вспрыгнули на лавки, --
88. Раздирают веки женщины, очи пламенные
89. Черные струились полосой, реяли, плыли по течению
90. К быку победителю -- длинные пиявки по руслу реки --
тысячи глаз
91. Тянулись черные, поперечные.
92. Зарево красное платя ликом цыганок становилось,
заревом глаза быка.
93. Что было сотней болот -- стало мощной водой,
94. Течет как река
95. Свист ножа о точило.
96. Алый бык хрюкал поросенком
97. И тупую ногою
98. Топал о пол,
99. Топал и хлопал мясом веселым,
100. Исчезающей в вечности клячи,
101. С глазами, закрытыми ставнями --
102. Голубые глаза слепца --
103. Царь пышным венцом повитой,
104. Из кишек обреченных коня,
105. Обрученных со смертью коня.
106. И жадно топтал,
107. И больно давил по кишке,
108. И рвал на клочки,
109. И наступал на бис.
110. Конь слепой уж упал, головою незрячей мерно кивал,
111. И тяжестью туши,
112. Этого рева крови, избытка крови и солнца.
113. Бешенство крови туго
114. Заперто в красное зарево глаз.

115. Точно бесноватый на тугих цепях,
116. Он наступал на пузыри голубые,
117. На рукава молочно сизые
118. Мешки с сеном,
119. В крови с комьями сала
120. Слепого коня,
121. Еще под седлом и в подпруге.
122. Копье на песке сиротеет без ловкой руки человека,
123. Метко бросающей в черный загривок.
124. Всадник за красным плащом по прежнему зорек и хитр;
125. Новую белую клячу,
126. Слепую невесту для живодерни,
127. Ему уже слуги подводят.
128. Конь лежит на боку, в песке яму вырыв,
129. Копыта на воздух свои растопырив,
130. Головою кивает и гривой
131. Устало.
132. Тысячи зрителей, сливших шумные руки
133. В бешеный гул.
134. Бык не знает, что делает:
135. В последний раз в ребра рога
136. Упорно воткнул:
137. Мяса не ест.
138. Воздух нюхает, следы крови,
140. Слюна на землю удилами течет,
141. Перед смертью знакомый жадно вбирает почет.
142. Чу, нож блеснул в руке палача!

-
143. Цыганка вскочила на стенку,
 144. Деньгою серебряных глаз дорога и громадна,
 145. И сказала: хорошо!
 146. Это кислорода склянка.

На фабульно-тематическом уровне в "Куске" воспроизводится зрелище корриды. В реальной корриде /corrida de toros/ принимают участие несколько человек /torero/. Одни /peon/ дразнят быка яркими -- красными плащами /сара/, они -- помощники матадора /matador/; другие -- конные пикадоры /picador/ -- раздражают быка с коня копьями /vara/; третьи, бандериллеро /banderillero/, вбивают в шею быка гарпунчики /banderilla/. Главным же действующим лицом корриды является матадор /matador, иногда называемый espada/, который после проведенной по определенным правилам опасной и сложной борьбы с быком убивает быка шпагой, стараясь попасть меж лопатками в сердце или в аорту. Во время одной корриды выступает обычно три матадора, каждый из которых убивает по два быка /см.: Cossio 1951--1953; Садомская 1969/.

Некоторые детали такой корриды у Хлебникова налицо:

-- звучащая в стихах 1--4 испанская тема: "Алое в черном кружеве" /1/, "Накидок и кружев кустарник был черен" /3/, "Гнезда жемчужных серебряных зерен" /4/, трансформированная потом в цыганскую /севильскую?/ -- /Зарево красное платя ликом цыганок становилось" /92/, "Цыганка вскочила на стенку, Деньгом серебряных глаз дорога и громадна, И сказала: хорошо!" /143--145/;

-- притопывание быка: "Алый бык /.../ тупою ногою Топал о пол, Топал и хлопал мясом веселым" /96--99/, где явственная отсылка к севильскому танцу flamenco, связь названия которого с латинским flamma -- 'огонь, пламень' реализуется затем в мотиве 'зарева';

-- тема арены, т.е. Plaza de toros: "бык /.../ Носится в кругу /.../ Это широкий с потолками облака решетки С чердаком небес, /.../ Широкий храм для тысячи толп сосет, Убран в черный ковер моря голов. По скамьям длинным опьянелым, /.../, Там, где люди, /.../ Вспрыгнули на лавки" /78--87/;

-- тема пикадора и пеона: "Копье на песке сиротеет без ловкой руки человека, Метко бросающей в черной загривок. Всадник за красным плащом по прежнему зорек и хитр; Новую белую

клячу, /.../, Ему уже слуги подводят" /122--127/ и матадора:
"Чу, нож блеснул в руке палача!" /142/;

-- мотив 'клячи', в свою очередь, -- точная деталь классической, сложившейся к XVIII веку, корриды: в первых фазах борьбы с быком выступают конные пикадоры, выезжающие на арену на старых истощенных клячах, которые осуждены на растерзание быком и являются первыми его жертвами.

Тем не менее все это, так сказать, snapshots или стробоскопические дискретные, время от времени промелькивающие кадры, цель которых -- создать соответствующий климат и удержать в фоне восприятия представление о целом зрелище, но сами по себе они никак не складываются в последовательно организованную целостную картину корриды. 'Коррида' "Куска" в буквальном смысле всего лишь 'кусочек' настоящей корриды. Она у Хлебникова селективна -- в ней дается не весь зрелищный сеанс /жанр/, а только частный мотив этого зрелища, притом -- не самый главный с точки зрения настоящей /реальной/ *corrida de toros* и ее публики, т.е. мотив начальной стадии раздраживания быка пикадором и расправы быка над конем, которая, собственно, превратилась в самостоятельный и сверхдетализированный 'текст', совпадающий с текстом самого "Куска". Такой ракурс и такая 'редукция' обряда и зрелища корриды у Хлебникова свидетельствует, вероятнее всего, о том, что именно в этом звене корриды, в этом ее мотиве Хлебников обнаруживает некое глубинное родство с собственным, пусть даже всего лишь интуитивно ощущаемым, архисюжетом, т.е. некий вариант своего инвариантного сюжета.

Исходя из даты "Куска" /7.XI.1921/ и явственного 'осеннего' мотива в стихах 60--64 и, отчасти, в стихе 118 под видом 'сена' /противостоящего ранее -- в стихе 23 -- упоминавшимся 'травам' и 'цветам'/, не сложно заключить, что Хлебников и в данном случае локализует мир произведения в критическом моменте своей космогонии, т.е. в рамках периода осеннего равноденствия, после которого один мировой цикл завершается и наступает катахрестическое состояние, предваряющее рождение нового мира

или очередного такого же цикла /ср.: Lönnqvist 1979; Faryno 1986/. В системе Хлебникова, как, впрочем, и в системе всего авангарда, традиционное возобновление такого очередного космического /или природного годового/ цикла снимается и сменяется выходом в совершенно иное -- трансцендентное, 'за-умное' -- состояние. При этом мир как таковой, мир в его реальном материальном воплощении, 'разрушается', 'исчезает', трансформируясь в чистый 'духовный' поток и отождествляясь с наиболее абстрактной исходной 'мирогенной инстанцией'. Этим архи- и архесюжетом вполне естественно объясняется в "Куске" как растерзание коня быком и убийство в финале самого быка-'победителя', так и трансформация всего мира произведения в 'кислорода склянку' /141--146/. Испанская коррида, легшая в основу "Куска", устраивается, как правило, в июне, в период летнего солнцестояния. 'Коррида' же Хлебникова приурочена 'осеннему солнцевороту'. 'Осень', как уже говорилось, -- не только народно-мифическое время мены мирового /годового/ цикла, но и сугубо Хлебниковское время мены культурных эпох. Поэтому сдвиг Хлебниковской 'корриды' с июня на 'осень' означает, что в эпизоде расправы быка с конем наличествует некая глубинная семантика, соответствующая и Хлебниковской космогонии, и Хлебниковской мене эпох или культур.

С данной точки зрения 'коррида' "Куска" выдает ряд таких особенностей, которые с другой точки зрения едва ли были бы замечены и объяснены. Так, например, мотив 'трав и цветов' /23, 20: "калуги, лебеды, царских кудрей, незабудок и лютиков"/ с его трансформацией в "мокрую кучу живых потрохов, /.../, Подобный кочанам зеленой капусты осенним, Горе овощей, где тыквы, и огурцы, и кавуны, и капуста, и баклажаны, и синенькие" /58, 61--62/ и в "Мешки с сеном" /118/ образует собой весь годовой вегетативный цикл. А это значит, что данная 'коррида' -- вовсе не единственный строго локализованный во времени обряд, а длящаяся весь год 'космическая реальность'. "Кусок" открывается упоминанием первобытного человека -- "дикарей" /7/, -- первобытного быка и первобытного искусства /или культуры вообще/: "Черной глы-

бою бык, огромное пятно, Точно с пещеры снят, первых дикарей пугая на стенах, -- Дик, булавою свиреп" /6--8/, а завершается 'научным термином' "кислорода склянка" /146/ с промежуточными мотивами 'цивилизованного' характера: "иголка" /51/, "шило" /57/, "нож", "точило" /95/, "ковер" /83/, "плащ" /124/, "платье" /92/, "храм" /74/, "ставни" /101/, "лавки" /87/, "лавка рынка" /63/, "горшок" /66/, "деньга" /144/ вместо инициальных "жемчужных серебряных зерен" /4/, "художник", "холст" 'живописи' /29/ и др. Короче говоря, при помощи этого набора мотивов создается синхронный срез всей культурной истории человека /ср. мотив 'столеший' в стихе 69/, подлежащей прекращению и трансформации в новое состояние, в некий новый 'метакультурный' цикл. На данном уровне 'коррида' "Куска" оборачивается 'борьбой' или 'меной', так сказать, 'метакультурных' циклов или 'культурогенных' принципов. Последнее обстоятельство проливает определенный свет и на выбор Хлебниковым второстепенного звена классической корриды -- борьбы быка с конем.

Согласно современному состоянию науки о мифологических системах, конь и бык едва ли не эквивалентны /ср. хотя бы статьи "БЫК" и "КОНЬ" в: Мифы 1980, 203, 666 или "BULL", "OX", "TAURUS", "HORSE" в: Cirlot 1981, pp. 33--35, 247--248, 331--332, 152/ и символизируют собой космос. Более того: среди известных мне этнографических материалов отсутствует мотив поединка /борьбы/ быка и коня. Поэтому позволительно выдвинуть гипотезу, что в глубинной структуре Хлебниковского поединка покоится механизм близнечного мифа /ср. статью "БЛИЗНЕЧНЫЕ МИФЫ" в Мифы 1980, 174--176/: "конь" у Хлебникова -- 'белый' /17--18, 125/, "бык" -- 'черный' и 'алый' /6, 96/; "конь" соотнесен с 'небесным' и 'духовным' началом, "бык" -- с 'земным' и 'плотско-чувственным' /первый "Устав от земли, /.../ гулял у реки" -- 30, второй "Точно с пещеры снят" -- 7/, а шире -- "конь" соотнесен с 'культурой', "бык" же -- с 'пред'- или 'пост-культурной' стадией в жизни космоса.

Если учесть, что "конь, лошадь, вступает в человеческую

культуру и в человеческое сознание позже, чем животные леса" /Пропп 1986, 169/ и что в европейских народных мифосистемах конь подменяет собой прежние божества и прежних посредников /'переносителей'/ между реальным и потусторонним мирами /см.: Пропп 1986, 169--181/, то Хлебниковская оппозиция 'конь -- бык' получает в этом свете черты диахронной оппозиции 'более новое' или 'культурное' -- 'более древнее' или 'предкультурное'. Выбор второстепенного, ставшего уже чисто формальным, т.е. потерявшего свое первичное значение, звена корриды -- выезда конных пикадоров на клячах, оказывается с данной точки зрения возобновлением Хлебниковым первичной семантики этого эпизода: конный пикадор обретает черты 'культурного героя', сражающегося с 'хтоническим чудовищем' -- 'быком', где 'конь' -- 'двойник' и 'потусторонний помощник' героя /такова, например, и функция чудесного богатырского коня в русских народных сказках и былинах, где фактическим -- физическим -- победителем змея является именно конь/. Показательно, однако, что Хлебников не только дешифрует архаическую семантику борьбы коня с быком /или точнее: конного героя с чудовищем/, но и подвергает ее конверсии: побеждает не "конь", а "бык", а в итоге -- не 'новое' и 'культурное', а самое 'древнее' и 'предкультурное'. Это значит, что Хлебниковская 'коррида' движется 'вспять', к своему архаическому 'пре-тексту' /см.: Смирнов 1985/, к некоей первичной миро- и культурогенной инстанции, инстанции, где наличный культурный цикл прекращается и начинается совершенно иной -- конверсивный -- культурный цикл /см.: Faryno 1987/, и где 'пре-текст' оказывается одновременно и 'пост-текстом', т.е. и наиболее архаическим и в то же время и наиболее авангардным /что вполне закономерно может быть определено термином "катахрезы" и 'катахрестического мышления' -- ср.: Деринг-Смирнова, Смирнов 1982, 86--130; Смирнов 1984 и 1986; Vit1 1987/.

Как и в ряде других произведений Хлебникова /ср. хотя бы "чу! зашумели вдруг облака шумом и свистом..." -- Хлебников 1968, II:3, 174--177, где уподобленный новому богу "конь" подвергается казни распятия/ в "Куске" конь тоже поставлен в положение пассивной терзаемой и растерзанной жертвы и тоже соотне-

сен со сферой 'поэтического' или 'культурного' вообще /о связи Хлебниковского "коня" с 'Пегасом' и такими эквивалентами 'поэтического начала' как "русалка" или "незабудка" см., например, в : Lönnqvist 1979, pp. 41--50; Faryno 1986, 118--120, особенно примечания 15--16 и 23--24/. Показательно при этом, что в "Куске" оппозиция 'конь -- бык' выражена прежде всего при помощи фундаментального для Хлебниковской системы мотива 'глаза' или 'слепоты-зрячести' /подробнее об этом см. в: Faryno, 1986, pp. 104--106, 118, 122 и Faryno 1985 и 1987 а, б/.

"Конь" атрибутируется в "Куске" признаком 'слепоты' девять раз: "Слепому коня" /16/, "Слепому коня" /64/, "к коню слепому" /73/, "С глазами, закрытыми ставнями -- Голубые глаза слепца" /101--102/, "Конь слепой уж упал, головою незрячей мерно кивал" /110/, "Слепому коня" /120/; 'слепа' также и сменяющая его 'новая кляча': "Новую белую клячу, Слепую невесту для живодерни, Ему уже слуги подводят" /125--127/. Этот мотив тем явственнее, что ему с такой же настойчивостью -- тринадцать раз -- противопоставляется демонстративная зрячесть "быка" и солидарной с быком публики: "К радости зрителей зоркими" /54/, "Храма тысячеокого очи" /74/, "И толпа тысяч и тысяч сосала Щупальцами и жалами зрелище" /76--77/, "Широкий храм для тысяч толп сосет" /82/, "Раздирают веки женщины, очи пламенные, Черные струились полосой /.../ тысячи глаз" /88--90/, "Зарево красное платя ликом цыганок становилось, заревом глаза быка" /92/, "Бешенство крови туго Заперто в красное зарево глаз" /113--114/, "Всадник за красным плащом по прежнему зорок и хитр" /124/, "Тысячи зрителей" /132/, "Цыганка /.../ Деньгом серебряных глаз дорога и громадна" /144/.

И так, по признаку 'слепоты-зрячести' "конь" противопоставлен "быку"-'толпе' как слепая, незрячая, жертва тысячеокому пожирающему монстру. При этом 'глаза' "быка"-'толпы' превращаются тут в орган пожирания, всасывания: "Морскими щупальцами тянулись к коню слепому и бедному -- Храма тысячеокого очи. Бык попятился прочь, /.../. И толпа тысяч и тысяч сосала Щупальцами и жалами зрелище" /73--77/.

В пределах мотива 'глаз' "бык" и "толпа" объединяются в одно целое, в некое сверхъединство /ср. 92: "Зарево красное платья ликом цыганок становилось, заревом глаза быка" и 113--114: "Бешенство крови туго заперто в красное зарево глаз", относящееся только к "быку"/, а "бык" как таковой превращается в истребительный 'пожирающий глаз толпы', в орудие казни.

Один раз 'слепота' соотнесена также и с "быком", но она включена в серию определений 'беснующегося' "быка": "Зол и яр" /35/, "безумен, слеп и зол, Весь точно ночь, от полутуней сумрака гол, Хмелен и пьян" /42--43/, "Лют и жесток и коварен, Горд и надменен и чван бык" /47/ и становится одним из проявлений безумства или умопомрачения, в результате чего 'зрячесть' оказывается синонимом духовной слепоты и исступленной жестокости.

'Слепота' же "коня" одухотворенна: "Исчезающей в вечности клячи, С глазами, закрытыми ставнями -- Голубые глаза слепца --" /100--102/, где 'голубой' соотнесен с 'духовно-поэтическим' и 'интеллектуальным' началом как в собственно Хлебниковской системе цветообозначений, так и в общекультурной европейской их символике. Более того: упоминание "ставней" вместо более уместных и более 'реальных' в данном случае наглазников или шор соотносит "глаза слепца"-"коня" с 'небом-солнцем' -- в народных представлениях ставни часто осмысляются как эквивалент именно солнца; ср. примечание 5 в: Афанасьев 1865 158: "Для празднования Семика выбирают лучший дом в селе, ставни окон /которого/ выкрашены зеленою краскою, и по широте ставней намалевано черною краскою подобие лица: это изображение солнца... Замысловатая русская символика: в этом изображении видите отношение окна к солнечному свету, входящему в дом через окно".

В рамках мотива 'коня' мотив 'глаз' эксплицирован в стихах 19--32. Здесь они инкорпорированы вовнутрь коня, в его кишку и желудок, под видом "трав и цветов" /23/; "калуги, лебеды, царских кудрей, незабудок и лютиков" /20/, которые набраны по однозначно выраженному критерию -- 'голубых' и 'золотых' /23--25:

"Травы, цветы, Что вчера над рекой голубели И золотились"/, т.е. соотнесенных с 'небом' и 'солнцем', с 'духовным интеллектуально-поэтическим началом'. Кроме этого тут же им приписывается некое инобытие 'художественного' порядка /24--32/: "Цветы кочевали на художника холст в царство грез: Устав от земли, вчера он гулял у реки. Сыто и туго мешком незабудок Был набит конский желудок", где явственна следующая система эквиваленций и трансформаций:

кочевали -- мешок -- желудок;
художника холст -- мешок незабудок -- конский желудок;
художника холст = царство грез -- мешок -- конский желудок;
художник -- он -- конь,

которую позволительно расширить еще стихами 19--23: "Толстой кишкою, Темницей калуги, лебеды, царских кудрей, незабудок и лютиков. Смотрят печально они через решетку Кишки -- Травы, цветы, Что вчера над рекой голубели И золотились", т.е.:

кишка = темница = решетка = холст = мешок незабудок = желудок. Если же учесть стихи 80--82 "Это широкий с потолка об- лака решетки С чердаками небес, /.../ Широкий храм", то станет ясно, что 'кишка = решетка' есть соответствие если и не всего мироздания, то по крайней мере 'неба', а точнее древнего пред- ставления о небе как о 'сети-сите'. Иначе говоря, содержимое 'конского желудка' -- 'весь мир', 'сфера поэтического', а сам этот "конь" получает характер 'похитившего' или 'пожравшего весь мир'.

На уровне мотива 'глаз' "конь" и "бык", как видно, противо- поставлены друг другу как 'одухотворенное творческое начало' и 'разрушительное физическое начало'. Они противопоставлены также и по своему генезису. Если "бык" -- 'хтонический', 'пещерный', 'из царства мертвых' и 'вернувшийся на землю, на арену' /6--9: "Черной глыбой бык, огромное пятно, Точно с пещеры снят, первых дикарей пугая на стенах, Дик, булавою свиреп, Наклонил косою рог, угрожая"/, то "конь" -- наоборот -- устремлен от земли, в "царст- во грез" /29/, 'покровитель искусства' /стих 18: "Чья шкура бу- дет долго на солнце висеть" предполагает прочтение "шкура" как

'эгиды', т.е. атрибута поэтического творчества, с одной стороны, а с другой -- как 'перерождающего' или 'переводящего в иной мир' атрибута; ср. распространенный во многих обрядах мотив зашивания умершего в шкуру животного для переправы в 'ирий' -- см.: Пропп 1966, 202--210; с той разницей, что если в исторической последовательности 'шкура' вытесняется 'конем' и 'ездой на нем', то у Хлебникова имеет место как раз движение вспять истории -- от 'коня' к более древней 'шкуре' и еще более древней 'утробе' /, "гулял у реки" /30/, т.е. в локусе противостоящем земле /30: "Устав от земли"/ и означающем локус блаженного состояния, локус идиллии, так сказать, 'асфоделийских лугов' /Хлебниковский перечень 'трав и цветов' напоминает своим составом мифические асфоделии и мифический шафран священной роши Евменид, где обретают свой покой слепой Эдип и проклятые Эринии, возведенные Афиной в ранг почитаемых богинь; отсюда, т.е. из Софокла, по-видимому, и мотивика стиха 26: "Жили в синих глазах и в черных глазах ночевали", где "черные глаза" имеют смысл 'ночи', 'спящего солнца' -- ср. античный мотив 'ночь' = 'спящее солнце' и см.: Фрейденберг 1978, 199/. У Хлебникова, естественно, этот мотив сильно трансформирован: идиллический локус определяется, с одной стороны, как "художника холст", "царство грез" /29/, т.е. как локус искусства, и, с другой, -- как "конский желудок" /32/, "темница" /20/, "мешок незабудок" /31/ или "Мешки с сеном" /118/. "Конь" тут сопоставлен с "художником", но и противопоставлен ему. Это значит, что "конь" -- тот же "художник", но и с иным знаком, иного уровня и иного состояния мира: если "художник" переносит цветы прочь от земли, "в царство грез" /29/, то "конь" 'поедает их' и 'поедая' переносит в "мешок" /31/, "желудок" /32/ и этим самым становится 'переносчиком в вечность', временно употребляя эти 'цветы' как свою 'пищу' /земетим, в "Куске" 'съеденное' "конем" не 'уничтожается', а трансформируется потом в 'гору овощей' -- 62, в 'мед мочи' -- 41, 85 и 'молоко' уже 'космического характера' -- 117 -- 118.

Небезынтересно, что весь перечень цветов, поначалу диффе-

ренцированных /'калуга', 'лебедя', 'царские кудри', 'незабудки', которые "вчера над рекой голубели И золотились" -- 24--25/, в случае "художника" обобщается в "цветы" /29/, а в случае "коня" -- в унифицирующий "мешок незабудок" /31/. 'Цветы', как известно, символизируют собой потустороннее царство и акт умирания и воскресания. В этом отношении мотив "художника" тут ближе к "быку", который тоже как "пятно" с пещеры снят" /6--7/. "Незабудки" же по своему буквальному смыслу связаны с царством 'жизни', с 'памятью' /от 'не забывать' -- ср. статью "НЕЗАБЫВНОЕ" в: Даль 1979, II, 518/ и в пределе -- с 'Мнемозиной'. Если учесть, что матерью Муз была именно Мнемозина, дочь Урана и Геи, неба и земли, и что иногда она считалась сестрой Муз /см.: Топоров 1977, 30--31/, то станет ясно, что данный "конь" -- 'похититель' и 'носитель' тайны бытия, тайны связи неба и земли, загробного и посюстороннего, т.е. единства мира, и что в итоге он не столько "художник", сколько именно обладающий тайной бытия, обладающий исходной инстанцией 'мудрости'. Надо ли досказывать, что с 'умудренностью', с 'поэтическим ясновидческим даром' /а также и с Музами/ объединяет его, с одной стороны, его 'слепота' как 'знание запредельного', а с другой стороны его атрибут "мешок", знаменующий собой 'хранилище особых знаний' и где-то в пределе -- 'мировой мистический Центр' /ср., например, мешок, в котором Паламид носил изобретенный им алфавит -- см. параграфы 9.5., 162.6. и 52 в: Graves 1955/?

С данной точки зрения уже не удивительно, что вся активность "быка" /равно как и все основное внимание "Куска"/ сосредоточена именно на кишечнике и желудке растерзанного "коня".

Один аспект этого мотива очевиден: подразумевается понимание внутренностей жертвенного животного как 'гадательного текста', как воплощения тайных знаний о будущем /ср. распространенные языческие практики гадания по внутренностям жертв/. Другой, хотя семантически и родственен первому, -- менее очевиден. Это символика внутренностей -- кишечника, желудка -- как 'круговорота превращений'. В этом отношении они имеют ту же символику, что и алхимический алембик /alembic/ и соотносятся как с пред-

ставлением о 'небе', так и с представлением о 'лабиринте', о тайне 'жизни' и смерти' и с представлением о возвращении во-внутрь 'земли' /= 'матери'/ по 'извилистому пути' /= 'косы Сатурна' или, точнее, 'серпа Кроноса'/ -- ср. статью "INTESTINES" в: Cirlot 1981, 158. --с тем, что роль 'Кроноса' возлагается у Хлебникова на "быка" /о чем пойдет речь дальше/, а роль 'Урана' -- на "коня" и его "желудок". При таком сопоставлении проясняются некие другие детали сюжета "Куска": мена растерзанного "коня" на "Новую белую клячу" /125/ может читаться как трансформация античного мифического оскопления плодovitого Урана именно Кроносом /см. эксплицитно присутствующий этот мотив у самого Хлебникова в стихотворении "В этот день, когда вянет осеннее.../ и его разбор в: Фаруно 1986/; приуроченность 'событий' "Куска" осеннему периоду с его датировкой включительно позволяет читать 'жертву коня' как отсылку к римскому ритуалу Equus October, буквально -- 'октябрьский конь', т.е. к ритуалу, который имеет свои соответствия и у других европейских народов, в том числе и у славян, а своими корнями уходит к древнеиндийскому обряду убийства коня, т.е. обряду ашвамедха /ср. статью "КОНЬ" в: Мифы 1980, 666/; здесь же, ввиду наличия мотива 'клячи-невесты' /126--127/ возникает возможность отсылки к мифу о Рее, которая накормила прожорливого Кроноса жеребенком или коном, подменив им спрятанного своего ребенка Посейдона.

Семантика 'кишечника'--'алембика' свободно просматривается в последовательной мене Хлебниковым его 'содержимого' от 'нейтрального бытия-появления' по 'космическую плоть-сому': "Травы, цветы" /23/ -- "мешком незабудок Был набит конский желудок" /31--32/ -- "Жижей навозной усталых коней, струями жолчи и жо-ва, Землю моча под широким хвостом, где предсмертная лилась моча" /40--41/ -- "В мокрая серебряной зелени долгих кишек, Подобной кочанам зеленой капусты осенним, Горе овощей, где тыквы, и огурцы, и кавуны, и капуста, и баклажаны, и синенькие -- Лавкою рынка желудок казался ревущей жалобой клячи, Слепого коня" /60--64/ -- "кишек развороченных мед" /85/ -- "избытка крови и солнца" /112/ -- "пузыри голубые, /.../ рукава молочно сизые с сеном, В крови с комьями сала Слепого коня" /116--120/. В 'ве-

гетативных' терминах это, так сказать, -- замкнутый годовой цикл: 'весна' /"Травы, цветы"/ -- 'осень' /'капуста осенняя'/ -- 'зима' /сено, 'мясопуст'/; 'цветы' -- 'навоз' и 'моча' как удобрения земли -- 'лавка баштанных' как 'десеминация'. "Конь" в этом случае есть и сам 'мир' и 'пожравший мир', и вновь его 'репродуцирующий' /этим самым он обладает всеми чертами древней Деметры, которая, кстати, часто называлась 'конскоголовой' и носила титулы "Арион" и "Деспойна", т.е. имена священных коней/. Реализуя в себе весь годовой цикл, этот "конь" реализует одновременно и весь годовой цикл 'конских праздников' и уподобляется непрерывно трансформирующемуся славянскому божеству Власу-Власию, за которым стоит архаический Волос-Велес /ср.: Успенский 1982, 127--134 и др./. Но параллельно этому 'годовому циклу' в "Куске" присутствует и другой ряд метаморфоз: "цветы" -- "незабудки" = 'память' -- 'опьяняющая галлюциногенная' "моча" -- "мед" -- "кровь и солнце" -- "пузыри голубые" -- "рукава молочно сизые" -- "Мешки с сеном, В крови с комьями сала" со значением 'космической сомы', 'космической плоти' /при этом "Мешки с сеном" знаменуют собой 'Млечный Путь', т.е. путь переселения душ; ср. экспликацию этих же мотивов и в этом же направлении в "Сеновале" Мандельштама -- 1922 года, -- явственно перекликающемся с мотивикой Хлебникова; ср.: Faryno 1984, Tarasovsky 1984/.

На уровне цветообозначений в "Куске" наблюдается следующая последовательность: 'голубеющие и золотящиеся' "цветы" /24--25/ -- 'струи' "желчи и жова" /40/ -- "сине-зеленый клубок Мокро-зеленого длинного шелка" /55--56/ -- "В мокрой серебряной зелени долгих кишек, Подобной кочанам зеленой капусты" /60--61/ -- "синенькие" /62/ -- "кишек развороченных мед" /85/ -- "Голубые глаза слепца" /102/ -- 'кровь и солнце' /112/ -- "пузыри голубые" /116/ -- "молочно сизые Мешки с сеном" /117--118/, где эволюция идет от 'голубого', знаменующего 'небо' и 'мысль', через 'зеленое', означающее 'вегетацию', 'чувственность', уравниваемость органического и неорганического, жизни и смерти, к 'золотому' -- 'желтому' со значением 'далекое

/солнце/', 'интуиция', 'озарение' и 'диссимиляция' и 'молочно-сизому' как выражению 'чистоты', 'полной нейтрализации' и 'потусторонности' /см. статью: "COLOUR" в: Cirlot 1981, 52--56/, которые окончательно оформляются в 'белый' цвет: "Новую белую клячу, Слепую невесту для живодерни, Ему уже слуги подводят" /125--127/, где 'белый' означает не только 'чистоту' /ср. семантический повтор в слове "невеста"/, самое 'духовность', но и 'смерть', 'универсальное запредельное бытие' /согласно Проппу -- 1986, 175 -- "Белый цвет есть цвет существ, потерявших телесность"/; одновременно это и самый сильный потусторонний двойник растерзанного "коня", как бы его 'душа' или 'сущность', что, собственно, значит, что борьба быка с конем должна повториться сызнова и что на этот раз бык 'погибнет': 'белая кляча' - 'невеста' -- 'бессмертие' "коня" и 'смерть' "быка" /это как раз и выражено Хлебниковым в стихах 137: "Мяса не ест" и 142--143: "Перед смертью, знакомый жадно вбирает почет. Чу, нож блеснул в руке палача!", где 'не есть' значит 'принадлежать уже к мертвым', а "нож" -- семантический двойник "клячи-невесты" -- 'смерти', так как его символика и есть 'смерть' и 'жертва'/.

Семантика 'лабиринта'-'алембика' отчетливее всего прочитывается в стихах 49--70, однако по отношению к "коню" она наиболее эксплицитна в стихах 55--57: "В катушку, сине-зеленый клубок Мокро-зеленого длинного шелка, рог опустилсЯ глубок, Шилом упорно пыряя В мокрую кучу живых потрохов", где именованья "катушка", "клубок" и "шелк" перекликаются с мифологемой 'нить Ариадны', с одной стороны, а с другой с еще более архаичной мифологемой 'нить жизни' или 'нить судьбы' /в итоге же -- 'ткань мира' и 'мировая лестница'/. Сема 'лабиринт' указывает на тайну бытия, тайну строения мира, тайну жизни и смерти, а сема 'нить', 'шелк' -- на тайну 'перехода' и 'связи между жизнью и смертью', между 'посюсторонним' и 'потусторонним'. Некий 'центр' 'лабиринта', некая искомая 'тайна' оказывается тут 'солнцем' -- см. 49--53: "Чтобы солнце лугов несть к сердцу и мозгу, Свой косою рог, Как иголку, Воткнул в размотанный щедро желудок, Разметанный по полю кольцами, петлями, свертками".

По внутренней системе эквиваленций "Куска", "солнце лугов" -- не что иное как "цветы" /все они подобраны по 'солярному' признаку/, переименованные затем в "незабудки" = эквивалент Мнемозины-Музы, т.е. в 'память' и 'творческое мусическое начало'. Не случайно весь этот "разметанный по полю" 'кишечник-лабиринт' завершается 'лавкой баштанных овощей' и 'кочанами капусты', т.е. набором 'семя-родных' и 'само-родных' /ср. пространственную мифологию 'кочанов капусты' как 'детородных'/, а в дальнейшем в ходе текста инициальный "мешок незабудок" трансформируется в "Мешки с сеном" /118/, т.е. в 'смерть' на земном уровне, а на уровне космическом -- в 'космогоническую материю', в 'мирогенное начало'. Привычный 'ре-креативный' или 'ре-продуцирующий' круг размыкается: 'семена' /'баштанных'/ не порождают тут 'новых цветов', наоборот -- возвращаются к исходной инстанции космического порядка. Роль же 'прекратителя' циклической репродукции возлагается тут на "быка". Раньше уже говорилось, что в глубинной структуре выбранного Хлебниковым эпизода корриды покоится близнечный миф. Теперь это становится очевидностью: если "конь" знаменует собой циклический 'ре-продуцирующий' аспект мира, то "бык" поставлен в позицию 'размыкающего' /и вместо 'порождения' он атрибутируется 'пожиранием'/.

Именование "быка" "царем" /48/ и локализация его в окружении колец 'кишек' "точно отец детьми" /67/, сидячая поза, упоминание о "стоletьях" /69/ -- все это уподобляет его Сатурну или Кроносу, пожирающему собственных детей. При этом чрезвычайно интересны стихи 65--68:

Он же встал на дыбы,
Точно садясь на горшок,
Окруженный точно детьми,
Мокрых алой жижей кишек длинными кольцами,

где "Стал /.../, Точно садясь" -- не оксюморон, а невозможность 'стоячего' положения, его 'вставание' оборачивается 'сажением', т.е. обязательной позой властелина загробного /мертвого/ царства. Упоминание о "горшке" отсылает к позиции испражнений, т.е. удаления из организма неорганического, неусваиваемого. Упомина-

ние же о 'детях' объединяет в одно целое 'акт рождения' и 'акт испражнения'. Это своего рода имитация 'смерти-рождения' или 'рождающей смерти' /если пользоваться 'карнавальной' терминологией Бахтина/. Но 'дети' не есть дети, это -- растерзанные внутренности, кольца кишек 'точно дети'. В результате этот "бык" -- 'Кронос' не рождает, а только разрушает жизнь. Загадочной жизнерождения он не обладает.

Примечательны в тексте 'роги' "быка". Сначала они названы как "косой рог" /9/, потом "Свой косой рог" /50/, где эпитет "косой" однозначно соотносит рог "быка" с атрибутом Кроноса -- косой, но не в распространенном ее барочном виде, а в более древнем -- в виде короткого кривого серпа /ножа/. Это, однако, не все. Тут же этот "косой рог" переименовывается в "иголку" и "шило": "Свой косой рог, Как иголку, Воткнул в размотанный щед-ро желудок" /50/, "рог опустился глубок, Шилом упорно пыряя В мокрую кучу живых потрохов" /56--58/. Эта соотнесенность 'косо-го рога' с косой как атрибутом Кроноса еще более усугубляет мотив 'коршунов' /81/ -- имя "Кронос" предположительно и значит 'ворон' или 'коршун', во всяком случае 'ворон' как вещая птица -- постоянный атрибут античного Кроноса /см. параграф 6.2. в: Graves 1955/. "Иголка" же и "шило" претерпевают эволюцию в "щупальца" и "жала" /77/, которые подводят к иному эквиваленту Кроноса -- к 'змее', поедающей собственное потомство.

Смысл 'кишечника-желудка' как 'лабиринта' и "быка" как 'Кроноса' еще очевиднее раскрывается в мотиве мечущегося по арене "быка".

В первой фазе "Рога обмотал Он живую кишкою Слепого коня" /14--16/ и "Украшен. Намотал, Зол и яр Волоча По песку Пылью и глиной покрытый лоскут тела чужого -- Звонок стопа живого" /33--39/ 'кишечник' "коня" являет собой временное украшение "быка" и этим самым 'напоминание о преходящем', с одной стороны, а с другой -- приобщение к 'коню-жертве'.

В очередной фазе "Жижей навозной усталых коней, струями жолчи и жова, /.../, где предсмертная лилась моча, Ею безумен,

слеп и зол, Весь точно ночь, от полутеней сумрака гол, Хмелен и 'пьян, /.../ Лют и жесток и коварен, Горд, надменен и чван бык, Длинной кишкой, что делала его, поднявшего морду, царем" /40--48/ -- 'кишка-венец' повышает ранг "быка" до сана "царя". Однако все промежуточные состояния "быка" сосредоточены на мнимом его "царстве", на узурпированном сани. Этот царь' -- "гол". Примечательно при этом введение мотива 'галлюциногенности' 'мочи': с одной стороны, она -- мифический опьяняющий напиток, который ввергает в транс богов и поэтов и дарует 'вечную жизнь'. С другой -- "Хмелен и пьян" в контексте "безумен, слеп и зол" указывают на приобщение к 'смерти' /ср. распространенную мифологию 'хмельного состояния' как 'временной смерти'; такой же смысл стоит и за напитком, отнимающим рассудок, т.е. ошеломляющим и ввергающим в 'мертвецкое' состояние/. Так обретаемое 'царство' оборачивается 'тщеславием' "быка", а растерзанный "конь" не обеспечивает ему 'бессмертия'.

Далее 'кишка-венец' превращается в "кольца, петли, свертки" /53/ и становится "кучей", куда "бык", "мордой горячей ныряя" /59/, уподобляется увенчанному венцом 'фруктов-овощей' Дионису. И, наконец, как бы весь погружается в кишечник, окружается кишечником, занимает в нем срединное положение, т.е. как бы попадает в 'центр лабиринта': "Он же встал на дыбы, Точно садясь на горшок. /.../ И когда тянулись, как столетья, миги вонзаемых в мясо ходячее рог, Бык был бог, люди богомольцами" /65--70/, где поза "встал на дыбы" предполагает по крайней мере временное 'воскресение', а "миги", растянутые до длительности "столетий", соприкасаются с 'вечностью'. Вот это и делает "быка" -- 'богом'.

Быв 'надменным царем', теперь "бык" превращается в 'бога'. Но он 'бог' не жизни, не 'жизнедатель', а 'бог' биологизма, плоти, которая ему подвластна и с которой он так яростно расправляется -- ср. хотя бы такие мотивы, как "звонок стога живого" /39/, "живых потрохов" /58/, "мясо ходячее" /69/.

Стихи 71--77 вводят очередные мотивы: 'тысячеокого храма', женщины-утопленницы' и 'пиявок'.

'Женщина-утопленница' непосредственно соотнесена с "конем":
"И пиявками у трупа женщины /.../ Морскими щупальцами тянулись
к коню слепому и бедному -- Храма тысячаокого очи" /71--74/. В
Хлебниковской системе 'утопленница' -- 'русалка-поэзия', символ
запредельного и 'за-умного' бытия. Такова, например, "русалка"
в "Поэте" /Хлебников 1986, 175--176/:

Отец убийц: отец убийц -- палач жестокий,
А я, по-твоему, -- в гробу?
И раки кушают меня, клешнею черной обнимая?
/.../
Как хочешь назови меня:
Собранием лучей,
Что катятся в окно,
Ручей-печаль, чей бог небесен,
Иль "нет" из "да" в долине песен,
Иль разум вод сквозь разум чисел,
Где синий реет коромысел.
Из небытия людей в волне
Ты вынул ум, а не возвысил
За смертью дремлющее "но".

Сравнение "коня" с утопленницей значит в этом контексте распра-
ву "быка"--'бога' и его "богомольцев" с высшей мудростью бытия
или же приобщение /по принципа поедания тотема/ к этой высшей
мудрости и приобщение к закону "коромысла".

На уровне мифологических коннотаций этот образ восходит
к древне-индийскому представлению коня женщиной /такова в "Кус-
ке" мена именования то "конь", то "кляча", а затем введение
двойника "клячи"--"невесты" и финального мотива "цыганки", кото-
рая может читаться как отдаленный аналог "хозяйки благоденствующ-
щих лошадей" Drvaspa -- см. статью "КОНЬ" в: Мифы 1980, 666/.
В рамках славянской обрядности этот "конь"--'утопленница' соот-
носим с лошадиной жертвой водяному /в пределе -- Волосу-Велесу/,
т.е. с ритуалом топления коня для умиловливания рассерженного
водяного. Если же учесть, что в "Куске" Хлебников руководству-
ется также и римским обрядом Equus October, то не будет риско-
ванным видеть в 'утопленнице'--'коне' и реализацию Equus bipes,
который означает морское существо с рыбьим хвостом и с конской
головой и передними конскими ногами /что, собственно, и позво-

ляет именовать Хлебникову в ряде его вещей коня 'русалкой' -- ср. Lönnqvist 1979/

Тянущиеся к "коню"--'утопленнице' 'пиявки-щупальцы'"тысяч и тысяч толп", несомненно, реализация архаического ритуала поедания 'божества'--'тотема', в результате которого 'поедающий' отождествляется с 'поедаемым', сам становится таким же 'божеством-тотемом'. С другой стороны, тут налицо и реализация имени 'октябрьский /конь/', т.е. 'восьмой' и реализация идеи 'осьминога' как 'мистического Центра' и исходной креативности и стремления к состоянию эквилибриума, т.е. полного согласия противоречий и полного единства. Не случайно, прибоясь к 'жертве-коню', все эти 'тысячи толп' постепенно объединяются в единый мощный поток: "Что было сотней болот -- стало мощной водой" /93/, а несколько раньше -- в стихе 83 -- именовалось как "черный ковер моря голов", где "ковер" -- соответствие 'земного мира', а 'головы' -- соответствие 'интеллектуального' и 'небесного' начала. Расправа с "конем", таким образом, оборачивается возвратом всего сущего к 'космическому центру' и повторным обретением 'единства' /ср. 'разрозненность' мира в начальных стихах "Куска", его сегментацию на "накидки", "кружева", "гнезда жемчужных серебряных зерен" и мотив "зайцев" как показатель чисто 'чувственного' и 'репродуктивного начала'/.

'Сосушие' гибнущего "коня" 'толпы' и 'храм' обретают в дальнейших стихах некие более определенные очертания. Это -- "круг", по которому "бык" "Носится в кругу с животом побежденного на тупой голове" /79/, это "храм" с потолка облака решетки с чердаком небес" /80--81/, где тонут "в синем терпеливые коршуны, чуя поживу" /81/ и, наконец, "черный ковер моря голов" /83/. Иначе говоря, все это -- замкнутый, ограниченный мир, но мир все еще без 'центра'. Если он и предполагает 'центр', то это как раз и есть терзаемый "быком" "желудок коня".

Стихи 84--85 вводят мотив 'пьянства': "По скамьям длинным опьянелым, Усатым пьяницей пьет кишек развороченных мед", где реализуется все тот же мотив приобщения к жертве, мотив

'поедания тотема', а с другой стороны -- мотив 'смерти', поскольку, как уже говорилось, 'пьянство', 'опьянение' знаменует собой приобщение к 'смерти' или выход в 'инобытие', в 'потустороннее'. "Мед" регулирует эти значения и сообщает 'смерти-инобытию' характер 'выхода в бессмертие', в некую 'высшую мудрость', в сферу 'божественного'.

В данном пассаже дважды упоминаются 'скамейки': "По скамьям длинным опьянелым" /84/ и "Вспрыгнули на лавки" /87/ с отчетливым переходом от горизонтального /или неопределенного и неустойчивого -- 'опьяненного' положения/ к вертикальному -- 'стоячему' -- положению, которые означают не только переход в иное состояние, но и символическое 'воскресение' /в противовес позе 'мертвых', т.е. позе 'сидячей'/ . Данный смысл дополнительно подтверждается стихом 88, где "Раздирают веки женщины", т.е. осуществляется 'просыпание' и 'отверзание глаз', причем 'глаз' прежде 'зрячих' и 'активно сосущих зрелище', что означает, что данное 'отверзание глаз' подразумевает уже зрение не физическое, а 'внутреннее' или, так сказать, 'веще'. За ним следует уже движение-единение в центральном 'быке-божестве': "очи пламенные Черные струились полосой, реяли, плыли по течению К быку победителю -- длинные пиявки по руслу реки -- тысячи глаз Тянулись черные, поперечные. Зарево красное платя ликом цветных цыганок становилось, заревом красным быка" /88--92/. А все это синтезируется в стихах 93--95:

Что было сотней болот -- стало мощной водой,
Течет как река
Свист ножа о точило.

'Болото' -- эквивалент 'глаз', но одновременно это и символ разрушенного, разрозненного, разобщенного состояния мира. 'Вода' имеет смысл 'очищения' и 'воскрешения', но, с другой стороны, и смысл унифицирующей стихии. Легко заметить, что прежняя насыщенность числительными 'тысячи', 'сотни', 'толпы', создававшая инертную и безликую 'массовость', теперь организуется в единое и целенаправленное целое, теперь это становится "мощной водой" и "Течет как река".

Превращение тысяч и сотен 'глаз-очей' в 'реку' у Хлебникова закономерно. Такое же явление наблюдается, например, в стихотворении "Ра -- видящий очи свои...", там же имеет место и предваряющий оформление 'глаз' в 'реку-Волгу-Разина' мотив 'ржавой и красной болотной воды' /разбор этого текста см. в: Гагуно 1985/. И там и тут 'слившиеся в реку' тысячи глаз' оформляются в противо-мирогенную инстанцию. В "Ра -- видящий очи свои..." -- это Разин, в "Куске" -- 'река-нож'. В "Ра -- видящий очи свои..." мир был удвоен -- он состоял из 'Ра' и его 'творенья', тогда как 'Разин' -- творенье, обретшее самостоятельность и уже не тождественное ни 'Ра' ни его 'миру'. В "Куске" это удвоение более отчетливо: мир тут дан в виде противоборствующих двух начал-'близнецов', т.е. "коня" и "быка". Фактически же им /или этому двойственному миру/ противостоящий мир -- 'толпа', которая обретает свою самостоятельность /становится личностью -- ср. мотив "цыганки" в финале/, вобрав в себя и 'жертву' и 'победителя', и "коня" и "быка". И если "бык", растерзав "коня", извлекает "мед"-'сущность' мира, то 'толпа', убивая "быка", обретает уже чистую духовность, которая в "Куске" названа как "кислорода склянка", а в других вещах Хлебникова часто именуется 'корнем из нет единицы'.

Примечания

1. Л. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. Т. I. М., 1865.
2. V. Bitl. On the Primary Sense of the Opposite Words: Semiotics and Semantics. /Доклад обсуждался 9.IV.87. на организованном проф.проф. Н.-U. Gumbrecht'ом K.L. Pfeiffer'ом Симпозиуме "Materialities of Communication" -- March 30-April 11, 1987 -- в Дубровнике и будет опубликован в материалах этого Симпозиума издательством University of Siegen/. 1987.
3. J.E. Cirlot. A Dictionary of Symbols. Second Edition. Translated from the Spanish by Jack Sage. Foreword by Herbert Read. Philosophical Library, New York, 1981.

4. В.В. Хлебников. Собрание сочинений. II. Nachdruck der Bände 3 und 4 der Ausgabe Moskau 1928--1933. Wilhelm Fink Verlag. München, 1968.
Стихотворения. Поэмы. Драмы. Проза. М., 1986.
5. J.M. Cossio. Los toros. Tratado técnico e histórico, t. 1--3. Madrid, 1951--1953.
И.З. Дёринг-Смирнова, И.П. Смирнов. Очерки по исторической типологии культуры... ---- реализм ---- /.../ ---- пост-символизм /авангард/ ----... . Salzburg, 1982.
6. J. Faryno. W poszukiwaniu istoty podobieństwa między twórcami językowymi Wielimira Chlebnikowa a słownictwem dzieci. "Slavia Orientalis". 1967, nr. 2, pp. 99--124.
"Сеновал" Мандельштама. /В/: Text - Symbol - Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag. Herausgegeben von Johanna Renate Döring-Smirnov, Peter Rehder, Wolf Schmid. Verlag Otto Sagner. München, 1984.
7. Chlebnikoys Gedicht "Ra -- vidjašćij ōci svoi...". /In:/ Velimir Chlebnikov. A Stockholm Symposium. April 24 1983. Editor: Nils Ake Nilsson. Almqvist and Wiksell International. Stockholm, 1985.
8. Несколько наблюдений над поэтикой Хлебникова /"В этот день, когда вянет осеннее..."/. /В:/ Velimir Chlebnikov /1885--1922/: Myth and Reality. Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov. Edited by Willem G. Weststeijn. Rodopi, Amsterdam, 1986.
9. Dešifrovka. /In:/ Pojmovnik ruske avangarde. Šesti svezak. Uredili Aleksandar Flaker i Dubrovka Ugrešić. Zagreb /русско-язычный вариант выходит параллельно в журнале "Russian Literature", Amsterdam/. 1987a.
10. Как пророк Пушкина сделался лицедеем Хлебникова. /Доклад, прочитанный 27.IV.1987 на "Пушкинском Коллоквиуме" Кафедры Русской Филологии Будапештского Университета/. 1987 .
11. О.М. Фрейденберг. Миф и литература древности. М., 1978.
12. R. Graves. The Greek Myths. London, 1955.
13. B. Lönnqvist. Chlebnikov and Carnival. An Analysis of the Poem "Poet". Almqvist and Wiksell International. Stockholm, 1979.
14. Мифы. Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. I. М., 1980.
15. В.Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.

16. Н.Н. Садомская. У порога корриды. "Советская Этнография". 1969, № 6.
17. Katahreza. /In:/ Pojmovnik ruske avangarde. Drugi svezak. Uredili Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić. Zagreb /русскоязычный вариант см. в: Смирнов 1986/. 1984.
18. И.П. Смирнов. Порождение интертекста /Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака/. "Wiener Slawistischer Almanach". Sonderband 17. Wien, 1985.
19. Katahreza. "Russian Literature", XIX-I, The Special Issue: The Russian Avant-Garde XX. The Zagreb Symposia III. Amsterdam, 1986.
20. К. Тарановский. "Простая песенка" Мандельштама. /В:/ Text - Symbol - Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag. Herausgegeben von Johanna Renate Döring-Smirnov, Peter Rehder, Wolf Schmid. Verlag Otto Sagner. München, 1984.
21. В.Н. Топоров. Movqai "Музы": Соображения об имени и предстории образа /К оценке фракийского вклада/. /В:/ Славянское и балканское языкознание. Античная балканистика и сравнительная грамматика. М., 1977.
22. Б.А. Успенский. Филологические разыскания в области славянских древностей. /Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского/. М., 1982.